

12-2008

Trânsitos da censura o teatro como resistência cultural ao autoritarismo

Roseli Figaro

Universidade de São Paulo

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Figaro, Roseli. (2008) "Trânsitos da censura o teatro como resistência cultural ao autoritarismo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 22, pp. 39-62.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

TRÂNSITOS DA CENSURA O TEATRO COMO RESISTÊNCIA CULTURAL AO AUTORITARISMO

Roseli FIGARO

Universidade de São Paulo

Resumen

Este artículo discute los trânsitos de la cultura y de la censura entre el Brasil y España por medio del teatro popular y no profesional, encenados por los inmigrantes españoles, en la ciudad de São Paulo. Este tema es parte del eje de la investigación «A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 el 1970», del Archivo Miroel Silveira, de la Biblioteca de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, que tiene financiación de la Fundación de la Ayuda a la Investigación del Estado de São Paulo. La colección se compone de más de seis mil procesos de la censura previal de teatro, refiriendo al Servicio de la Censura del Departamento de las Diversiones Públicas del Estado de São Paulo (DDP-SP). El objetivo es demostrar el tránsito cultural y la semejanza de los procesos de la prohibición a la producción cultural en Brasil y en España, durante los regímenes dictatoriales vividos en los dos países.

Abstract

This article discusses the transit of culture and censorship between Brazil and Spain through the popular and amateur theater, staged by Spanish immigrants in the city of Sao Paulo. This is a key research priority in the thematic project Sao Paulo: A Cena Paulista (Sao Paulo Scene): a study of cultural production in Sao Paulo from 1930 to 1970, from the File Miroel Silveira, the Library of the School of Communications and Arts, University of São Paulo, which has funding from the Foundation of Support for Research of the State of Sao Paulo. The collection consists of more than 6 thousand cases of previous censorship to the theater, referring to the Office of Censorship Department of Public Attractions of the State of Sao Paulo. It is shown the transit and cultural similarity of the interdiction processes of cultural production both in Brazil and in Spain, during the dictatorial regimes experienced by both countries.

Palabras Clave: teatro, censura, cultura, inmigrantes, Archivo Miroel Silveira

Key Words: theater, censorship, culture, immigrants, File Miroel Silveira

INTRODUÇÃO

As populações de diferentes lugares nunca transitaram em tão grande número por diferentes Continentes em busca de melhores dias. Hoje como no passado essas populações

levam consigo os seus hábitos e modos de vida. Nem sempre são bem recebidas e compreendidas nos lugares aonde chegam: o outro é sempre o diferente, o estrangeiro que pode ser visto como ameaça aos mesquinhos bens dos quais nos apropriamos.

No início do século XX, no Brasil, a vinda de milhões de imigrantes de origem européia significou para o Estado a implantação de uma política de branqueamento e desenvolvimento por meio de mão-de-obra qualificada e pouco mais barata do que a do negro que foi alforriado, depois de três séculos de escravidão.

Os brancos europeus chegaram para trabalhar no campo e na cidade. Aos milhares foram largados à própria sorte assim que pisaram solo brasileiro. A experiência de trabalhadores minimamente organizados, sobretudo os operários, permitiu que essas pessoas constituíssem comunidades e mantivessem seus laços de sociabilidade. A organização de associações mutualistas, sindicais, desportivas, culturais garantiram que tais laços se estabelecessem e também que essas comunidades se abrissem entre as diferentes nacionalidades, inclusive a brasileiros, fazendo de São Paulo, apesar de todas as carências e o abandono das autoridades, uma cidade cosmopolita e multicultural.

Multicultural não porque se organizassem em inúmeros guetos de nacionalidades de imigrantes, mas *multi* porque as diferentes culturas reconheciam-se como parte de um mesmo espaço e cultivavam seus *cultos* e *culturas* com a naturalidade de quem toca a vida para frente. Como também por permitirem que outros *cultos* e *culturas* fossem cultivadas e trocadas, ofertadas como forma de mostrarem-se e de verem-se.

A resistência cultural tornou-se ação política, porque o Estado, por meio da censura e de seus órgãos policiaescos, impingia preceitos morais limitadores da expressão artística e, sobretudo, da atitude de preservar a memória e a história das origens. A censura instituiu-se como castradora da possibilidade de relação entre os grupos sociais e impeditivo do debate de outros pontos de vista diferentes daqueles que estavam no poder.

Pesquisar no acervo do Arquivo Miroel Silveira os procedimentos da censura aos grupos teatrais amadores e às peças que tais grupos escolheram encenar levou-nos ao encontro de um número bastante expressivo de peças e de autores de nacionalidades das mais diversas, principalmente, portugueses, espanhóis, italianos. A relevância do material encontrado fez com que nos colocássemos o problema dos trânsitos culturais durante o período do arquivo (1927-1970), sobretudo no período do autoritarismo e do fascismo aos quais essas nacionalidades foram submetidas.

Muito o teatro brasileiro deve a portugueses, espanhóis e italianos. Eles estão presentes em nossas raízes culturais. Por meio do teatro começamos nossa civilização: híbrida, conflituosa, multicultural, resistente e persistente. Este artigo traz algumas reflexões sobre os trânsitos culturais via teatro entre brasileiros e espanhóis. Na primeira parte, tratamos da herança deixada por Padre José de Anchieta. Na segunda, discutimos a presença de um gênero específico do gosto espanhol –as zarzuelas– e a importância dos grupos amadores encenando textos em língua espanhola. Na última parte, cotejamos os trânsitos culturais por meio dos documentos da censura no acervo dos arquivos Miroel Silveira e de la Administración Civil de España.

1. DE ANCHIETA À POLÍTICA CULTURAL DE D. JOÃO VI

O padre jesuíta espanhol José de Anchieta foi um dos responsáveis pela fundação da capela a partir de onde se formara a Vila de São Paulo. Seu método de catequese era o da

dramatização. Foi nosso primeiro dramaturgo. Escreveu em português, espanhol e em tupi os autos recitados pelos nativos. Língua nativa, de cuja gramática o Jesuíta foi o primeiro a se ocupar, com registros de 1556.

Sobre a qualidade literária ou cênica do teatro de Anchieta, Magaldi destaca uma delas: «Dos autos divulgados, *Na Festa de São Lourenço* define-se como o mais complexo e rico de interesse» (2001: 20). A peça foi escrita em três línguas. Coube o nome dos índios tamoios, *Guaixará, Aimbirê e Saravaia*, aos personagens que representavam o diabo e seus servidores. Os tamoios como aliados dos franceses, simbolizam o inimigo político e o inimigo religioso, cabiam perfeitamente na figura de demônios. É da boca da personagem alegórica Temor de Deus que sairão as palavras em espanhol: «*Sabor parece el pecado,/ muy más dulce que la miel,/ mas, el infierno cruel,/ después te dará un bocado,/ más amargo que la hiel*». Ao final, em tupi, um coro de 12 meninos entoava os «propósitos de seguir os ensinamentos cristãos». A apreciação geral de Magaldi sobre o auto é: «Simples no pressuposto e no desenvolvimento, como não poderia deixar de ser uma obra de objetivos catequéticos, *Na Festa de São Lourenço* colore-se pela variedade de personagens e de cenas, com martírio, canto, luta, enterro e dança» (2001: 20).

Mas depois de Anchieta pouco se terá de novidade na nascente arte da encenação em nosso país. Serão dois séculos, segundo Magaldi, de vazio nesse quesito. O registro que se deve considerar é o do baiano Manuel Botelho de Oliveira primeiro brasileiro a publicar um livro, em Portugal, tido como poeta e comediógrafo. Escreveu em espanhol as comédias *Hay amigo para amigo*; e *Amor, enganos y celos*. É reconhecido pelo poema *Música do parnaso*. Foi contemporâneo de Gregório de Matos. Depois de Botelho, Magaldi só irá se referir a Cláudio Manuel da Costa e a Antônio José da Silva, o judeu, como autores de expressão. Ele indica que o teatro só iria prosperar com a Independência, embora, do período, tenha ficado a presença das «Casas da Ópera». Afirma o autor:

Cumprir julgar como dado mais positivo das informações o hábito propagado de se construírem «Casas da Ópera». Procurava-se tirar o teatro dos tablados e dos locais de empréstimo, como as igrejas e os palácios, para uma residência própria. O edifício tendia a fixar a vida cênica, trazendo-lhe a regularidade, indispensável a um labor fecundo (2001: 33).

A vinda da Família Real para o Brasil, elevando a cidade do Rio de Janeiro a Capital do Império, significou grande reviravolta na vida cultural do país, à medida que D. João VI foi sensível à formulação de uma política cultural e educacional, frente ao absoluto desprezo que a Colônia havia recebido até então de Portugal. Essa política preocupou-se não só em criar um ambiente mais amigável aos 15 mil membros da Corte que aqui se instalavam, mas a criar de fato uma camada de intelectuais e artistas da terra. A política de D. João VI teve certa continuidade com D. Pedro I e depois com D. Pedro II, possibilitando que, em um século, pudessemos sair do ostracismo do período anterior.

A presença da Corte no Brasil alterara o movimento teatral, com a construção de inúmeras salas de espetáculo, maior presença das Companhias cênicas estrangeiras e o desabrochar de nossos dramaturgos. Da primeira metade do século XIX, emerge postumamente o reconhecimento a Gonçalves Dias, cujas peças mais conhecidas são *Leonor de Mendonça*, *Boabdil* e *Beatriz Censi*, sobre a qual, aliás, abateu-se a censura do Conservatório Dramático, órgão da censura criado por D. João VI em 1843. Importantes nomes da dramaturgia nacional no século XIX são: Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar,

Arthur de Azevedo. Machado de Assis fará incursões na dramaturgia, embora, afirmem os críticos, é obra de menor valor estético e literário.

Sobre a censura no período, vale destacar o que afirma Costa: «Se havia teatro, havia também censura» (2006: 48). Muito embora o Conservatório Dramático tenha sido criado em 1843 e regulamentado em 1845, durante o período anterior, a coibição ao teatro ficou a cargo da polícia. Em 1841, aparece a regulação de que toda a peça a ser encenada deve passar pela aprovação do Chefe da Polícia (2006: 48).

Se com D. João VI, o Brasil passa a situar-se no calendário cultural, com uma política de incentivo do Estado, tal produção cultural passou também a maior controle. O escritor e dramaturgo Marcio Souza assim comenta a política cultural a partir de D. João VI:

Mas de que forma o Estado brasileiro exercia essa política? No caso da cultura, centrando-a no artista. D. João VI não apenas importou valores europeus, apostou em talentos locais, concedeu bolsas, patrocinou viagens, e este mesmo estilo prosseguiu após a independência, especialmente no segundo reinado. Se Carlos Gomes tinha talento, mandava-se Carlos Gomes para a Europa. E logo o maestro de Campinas iria brilhar nos palcos do La Scala de Milão, para orgulho do Imperador, enquanto os brasileiros ganhavam o mais importante músico americano do século XIX. O padre José Maurício tinha talento, comissionavam-se umas missas, pagavam-lhe para que desse aulas, e assim o país ganhava um extraordinário talento musical. Machado de Assis era promissor, davam-lhe um emprego público e o Brasil ganhava o mais importante escritor americano do século XIX. Era assim com os artistas que demonstravam talento e bom comportamento (Souza, 2005).

Se a música, a literatura e as artes plásticas mereceram maior atenção das políticas do Estado, o mesmo não aconteceu com o teatro. Visto como uma arte menor pela conservadora sociedade portuguesa, essa arte ficou relegada a sua própria sorte e foi durante longo período obra de particulares. Exceção à construção das salas para as Óperas, mas não houve incremento público para uma Companhia Teatral brasileira no século XIX. Somente os governos dos estados do Pará e do Amazonas, devido ao lastro da borracha, «mantiveram entre 1880 e 1918 diversos programas de apoio ao teatro, à música e à ópera» (Souza, 2005).

2. DAS ZARZUELAS AOS GRUPOS AMADORES

As companhias estrangeiras fazem carreira Brasil. As de origem francesa e italiana serão as mais presentes. A produção dramatúrgica e o modo de representação na cena têm forte influência dessas duas nacionalidades, muito embora o teatro português tenha sido marcante e numericamente muito expressivo no Brasil. A presença espanhola dá-se durante o final do século XIX e início do XX, em São Paulo, sobretudo pelas companhias de zarzuelas. Segundo definição de um folhetim de 1881 que Magaldi e Vargas (2000: 12) reproduzem, zarzuela é um gênero que se serve da ópera cômica francesa, do libreto francês, a partir do qual se escreve a música espanhola. Pois este gênero caiu no gosto da então pacata São Paulo e foi notícia em repetidas oportunidades. Em 1875, o jornal *O Estado de S. Paulo* destaca a Companhia Lírico-Dramática Espanhola de Zarzuelas, cujo elenco apresentou a peça *Relâmpago*, «com letra de Campodron e música do maestro Barbieri» (2000: 12). O êxito se repete em 1876.

Em 1905 será inaugurado, em São Paulo, no Largo do Paissandu, o Teatro Carlos Gomes, que logo terá seu nome alterado para Moulin Rouge, a exemplo da casa de espetáculos francesa, dedicada aos musicais e comédias. No entanto, o nosso Moulin Rouge era espaço para as boas famílias da sociedade paulista, tanto assim que se fazia questão de publicar diariamente o nome das famílias que, na véspera, prestigiaram o programa da casa. Lá se apresentaram, em 1908, a Companhia Espanhola de Zarzuelas Sagi-Barba e a Companhia Guerrero-Díaz de Mendoza, «com repertório espanhol de qualidade». Em 1911 não se registrou a presença de nenhuma Companhia Espanhola em São Paulo, muito embora o teatro espanhol estivesse sendo encenado no Circuito alternativo e popular de cultura da cidade, formado por grupos de amadores que encenavam seus trabalhos em entidades das comunidades de imigrantes, nas associações de luta pelos direitos trabalhistas, associações desportivas e culturais entre outras.

Nessa época a imigração espanhola para a cidade era bastante expressiva. Segundo o site Mil Povos da Prefeitura do Município de São Paulo¹⁵ entre 1890 e 1920 entram, no Brasil, 551.389 espanhóis, sendo que para o estado de S.Paulo vieram mais de 350 mil. Na Capital paulistana, grande parte deles se instalou na região dos bairros do Brás, Mooca, Ipiranga, Cambuci e Paraíso.

Originários das regiões espanholas costeiras do Leste, do Noroeste e do Sul, em S.Paulo encontraram-se galegos, bascos, valencianos e catalães, buscando alternativa à crise econômica e política da terra natal, emulados pela forte propaganda do governo e do empresariado brasileiros que subsidiavam as viagens até o Brasil e, muitas vezes, diretamente ao local (fazenda ou fábrica) de trabalho.

Amador Bueno e José Iniguez Martinez, assim como Anchieta, são dois personagens símbolo da história da presença dos espanhóis em São Paulo. O primeiro, filho do sevilhano Bartolomeu Bueno, nascido em solo brasileiro, quase foi empossado, em 1641, «Rei de São Paulo», visto que os ricos espanhóis aqui instalados não queriam render honras ao Rei de Portugal, quando da restauração portuguesa, depois de 60 anos de União Ibérica (1580-1640). Amador Bueno não aceitou e colocou-se como súdito da coroa portuguesa. O segundo, operário sapateiro, morto aos 21 anos, durante a Greve dos operários de 1917, por um tiro disparado pela polícia, no Brás, em frente à fábrica de tecidos Mariângela, de propriedade de Francisco Matarazzo. Este foi o estopim para a Greve Geral, manifestação que durante vários dias parou toda a cidade. O Comitê de Defesa Proletária uniu 36 associações de trabalhadores para em uma pauta comum negociar seus direitos. Essa pauta, estampada nos jornais da cidade, teve a adesão da população. Foi um momento ímpar na história do movimento operário brasileiro e nacional. Contou inclusive com a mediação dos jornalistas que, organizados em um comitê, propuseram-se como negociadores entre as partes.

É nesta São Paulo mestiça e Ibérica, pelas mãos dos imigrantes trabalhadores, onde aparece, no século XX, a dramaturgia espanhola encenada por grupos amadores.

A cidade que acolheu os espanhóis foi desde logo um lugar para ser construído. A Vila de São Paulo, no final da década de 1890, era um lugar cujas alternativas para a cultura e o lazer precisavam ser inventados pelos seus próprios moradores. Além das festas religiosas, não havia muita coisa. Os salões e casas de Ópera somente eram freqüentados pelas famílias abastadas. Não havia espaço para operários e outros trabalhadores de serviços. As comu-

¹⁵ www.milpovos.prefeitura.sp.gov.br (visitado em 09/03/2008)

nidades buscaram então se organizar e formular suas «políticas culturais», se é que assim podemos chamá-las. Os espanhóis mais bem preparados buscaram colocação nas fábricas de tecido, metalúrgica e nos serviços, sobretudo o de alimentação, e organizaram-se em mútuas e associações comunitárias. Na programação dessas entidades, alinhavam-se reuniões políticas, palestras, recitais, apresentação teatral, cinematógrafo e bailes.

O primeiro registro de peça teatral encenada em São Paulo que temos no Arquivo Miroel Silveira é de 1927. A peça *O cura d'aldeia*, de Enrique Pérez Escrich, drama encenado pelo Grupo Dramático Juventude e Arte, na Federação Espanhola, Rua do Gasômetro, 49. A peça, traduzida por Pedro Cabral, conta a história de «Padre João, homem bondoso que faz de tudo para ajudar os pobres e necessitados da aldeia. Ele luta também para unir o casal Maria e Diogo, e para que este último faça as pazes com seu pai, Gaspar.» Sob o registro DDP0543 a obra foi visada pelo censor Pamplona, sob as ordens do Gabinete de Investigações, da Delegacia de Costumes e Jogos Censura Theatral e Cinematográfica. O requerimento foi entregue pelo Secretario do Grupo Dramático, José Fernandes, em 15 de março de 1927, e a peça foi liberada e encenada em 19 de março de 1927 no salão da referida Federação.

Depois vieram inúmeras outras encenações de textos de autores espanhóis e/ou encenadas em associações da comunidade de imigrantes espanhóis. Vejamos a carreira de algumas delas que estão no Arquivo Miroel Silveira.

La ola que avanza, de Pompeyo Paghino e Felix B. Basterra, obteve o registro DDP0975, foi visada pelo censor Ulysses Terral e liberada em 3 de março de 1933, para ser montada pelo grupo da Federação Operária de São Paulo.

El contrabando, de Sebastião Alonso e Pedro Muñoz Seca, foi apresentada pelo Corpo Cênico da Federação Espanhola, liberada da censura em 24 de março de 1933. No Arquivo Miroel Silveira, constam do processo o requerimento à censura, assinado por Osório T. Coelho, no qual se encontram os carimbos da Delegacia de Costumes, com a liberação do censor Ariovaldo Teles Menezes; o resumo da peça em português; e o original da peça em espanhol.

De Pasqual Sanchez Bort, a comédia *Walkiria* teve solicitação de encenação requerida em 1939, por José Gutiérrez, do Centro Republicano Espanhol, local onde a peça provavelmente foi encenada, visto que o censor José Stornini deu parecer de liberação sem restrições. *Walkiria* volta a ser encenada em 1944, desta vez no Grêmio Dramático Hispano Americano. O censor Luiz Viegas também foi de parecer favorável à liberação da comédia.

A comédia *O maluco da Avenida*, de Carlos Arniches, tradução de Restier Junior, foi apresentada em 1944, no salão do Externato São João, em São Paulo. O Padre Benedito M. Cardoso, diretor do Externato, aparece como o requerente. No processo DDP0441, esta comédia também teve, em 1944, requisição para encenação do empresário da Companhia Brasileira de Operetas e Comédias Musicadas, Aristides de Basile. O tema da peça é o conflito familiar em torno do dinheiro. João é o provedor de uma família que não sabe controlar gastos, e para tentar sensibilizar os parentes finge-se de louco, o que por certo período dá certo. Quando a família descobre a farsa, a ganstança recomeça. Finalmente, frente ao desespero de João, o grupo resolve se emendar e tudo volta ao normal.

Esta comédia, mesmo com um tema tão corriqueiro sofreu cortes da censura. O censor Antonio Pedroso de Carvalho, sob as ordens do Diretor da Divisão de Turismo e Diversões Públicas, Manoel de Oliveira Moreira, mandou cortar textos à página 3 dos originais. Estávamos sob a censura do DEIP –Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Estado Novo.

Amor y sacrificio é um drama de autoria de Juan Santesteban, requerido à censura para apresentação em 1947. O interessante é que o censor Cassiano Ricardo Filho expediu o certificado, em 4 de março de 1947, proibindo a encenação, e dias depois, em 9 de março de 1947, o mesmo censor resolve por liberar o drama sem qualquer restrição. Esta e outras histórias da carreira das peças na censura demonstram como a comunidade artística e/ou a sociedade negociavam ou de certa forma solicitavam, frente a ponderações, a ação ou a revisão da censura.

Morena Clara é um drama de Quintero e Guillén, teve uma carreira profícua nos palcos paulistas. Foi liberado pela censura em 1943 para ser apresentado no Cine Glória, sito à rua do Gasômetro, 235; em 1953 para ser veiculado no Programa Voz da Espanha; e em 1958 para ser encenado no Centro de Cultura Social de Santos, SP, conhecida organização de luta popular com influência anarquista. *Morena Clara* é o drama entre o procurador da justiça, Enrique e a moura, cigana, Trindade. Incriminada de furto, a cigana é julgada e inocentada, daí surge uma história de amor.

Como estes, são muitos os processos de solicitação de encenação para textos de dramaturgos espanhóis, ou apenas para encenações produzidas por grupos de imigrantes espanhóis. Num levantamento ainda prévio, registramos 50 peças de autores espanhóis encenadas, em São Paulo, por grupos amadores de 1927 a 1965. Entre os autores estão: Jacinto Benavente, Vital Aza, Henrique Lopez Marin, Francisco Villaespesa, Eduardo Borrás, Carlos Arniches, Guilherme Serrano, Pedro Muñoz Seca, Juan Santesteban, Victor Ruiz Iriarte, Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, Federico Garcia Lorca, entre muitos outros¹⁶.

As entidades da comunidade espanhola, mais atuantes em São Paulo foram:

Grupo Dramático Cervantes - A única informação que obtivemos é de que sua orientação era conservadora, apoiava o franquismo.

Centro Republicano Espanhol (foto ao lado é da sede em São Paulo) – Oriundo da polarização de tendências surgida, a partir da Guerra Civil Espanhola, entre os que apoiavam a República Espanhola e os que eram a favor do fascismo franquista (movimento conhecido como Falange Nacionalista), o Centro Republicano Espanhol se originou como um reduto de imigrantes espanhóis em prol da república, contando também com várias representações em outras cidades. Por exemplo, Santos e Sorocaba, municípios do Estado de S. Paulo, tinham um Centro Republicano Espanhol. Formado sobretudo por anarquistas e comunistas, com um caráter de resistência, sofreu também perseguição política durante o Estado Novo, tendo sido fechado em algumas cidades.



Centro Galego, de caráter anarquista, surgiu no Brasil, no Rio de Janeiro, sem data precisa de fundação, mas com notícias de atividades em 1903. Em São Paulo, a instituição do Centro Galego deu-se após o I Congresso Operário Brasileiro, ocorrido de 15 a 20 de abril de 1906. Endereço: rua Figueira, 257.

¹⁶ A relação completa está no final do artigo.

Federação Espanhola - de caráter anarquista. Endereço: Rua do Gasômetro, 49, Brás.

Grêmio Dramático Hispano Americano - criado em São Paulo nos anos 40 por espanhóis que vieram para o Brasil, fugindo da violência do regime ditatorial de Franco, posicionava-se a favor da democracia. Situava-se à rua do Gasômetro, 738, Brás e tinha predominância anarquista (muitos festivais do Centro de Cultura Social aconteciam lá). Na mesma rua, no número 166, encontrava-se Salão Hispano Americano.

Espanha Futebol Clube - Criado em Santos, no dia 15 de novembro de 1914, por uma maioria de imigrantes espanhóis, mas também era grande o número de portugueses. Em 1924, muda sua sede para o bairro do Macuco, daí o apelido de Leão do Macuco, tendo em 1963 mudado outra vez para o Bairro Caneleira, também em Santos. Em 1942, teve que mudar de nome, em razão da Segunda Guerra Mundial, passou a se chamar Jabaquara Futebol Clube; ainda existente, hoje está situado à Av. Francisco Ferreira Canto, 350, Santos.

Centro de Cultura Social, de orientação anarquista, não era uma associação de imigrantes, congregava todas as nacionalidades, mas sem dúvida a presença dos anarquistas espanhóis foi bastante significativa para o desenvolvimento do Centro.

As peças encenadas chegavam pelas mãos dos imigrantes, por meio dos militantes anarquistas e socialistas, numa ponte ligando, algumas vezes, as encenações destes mesmos autores em São Paulo e na Espanha. O encontro da comunidade para assistir às peças e participar de outras atividades não era apenas uma ação saudosista, mas inscrevia-se no aprendizado de viver no novo contexto, inclusive para educar os que aqui nasceram, fazendo-os conhecer traços da cultura espanhola. Carmem Mattos, filha de espanhóis, escritora, em seu depoimento ao VIVASP, projeto da Prefeitura da cidade, afirma:

Tornando-se sócio do Hispano Americano, meu pai voltou à atividade na política espanhola, agora menos apreensivo, pois no Brasil já se falava em democracia. Mensalmente, íamos às festas típicas do Hispano, que eram realizadas por artistas amadores.

O Hispano Americano torna-se o local de encontro de intelectuais, artistas e de operários espanhóis que queriam lutar a favor da democracia e também manter viva a cultura e a história do seu país. (Carmem Mattos, e Vivasp, citado por Yacubian, 2007)

A autora refere-se aos períodos de ditadura, no Brasil, e ao Franquismo, na Espanha. As peças espanholas, montadas pelos grupos amadores, também podem ser entendidas no bojo da luta dessa comunidade contra o autoritarismo do regime de Franco. Resistência política e sobretudo cultural.

Éramos bem juvenis, mas adorávamos esses espetáculos e as festas espanholas. Assim aprendemos a amar a terra de nossos pais e a conhecer sua história, seus costumes e tradições (Carmem Mattos, e Vivasp, citado por Yacubian, 2007).

Mas nem todas as entidades que congregavam a comunidade espanhola tinham caráter político progressista. A fala de Emílio Cano, artista, artesão, que trabalhou durante longo período no Teatro de Arena, como auxiliar de cenógrafo, bem como em emissoras de televisão

e também ensinando na Escola de Artes e Ofícios, registra um exemplo singelo, quando comenta sobre a associação Casa de Cervantes, que segundo ele, possuía um viés franquista.

Lá apenas conheci minha mulher e casei com ela. Apenas ia lá passar o fim de semana, dançar, tomar uma cerveja com amigos espanhóis, não tinha nenhuma atividade especial¹⁷.

Sobre a orientação política das associações da comunidade espanhola, vale destacar as observações do Souza, principalmente durante o primeiro governo Vargas.

Os espanhóis simpatizantes da causa franquista, por exemplo, eram vistos como ‘os bons elementos’ da colônia e aceitos como colaboracionistas do projeto político estadonovista. Quando houve determinação para o fechamento de todas as sociedades espanholas, somente foram fechadas aquelas que, de alguma maneira, se mostravam simpatizantes à causa republicana (2001: 60).

A proibição de sociedades de comunidades estrangeiras fez parte da política do Estado Novo, principalmente, depois do rompimento com o Eixo. As associações italianas, alemãs e japonesas foram proibidas; as de outras comunidades como as lituanas e as espanholas também. Salerno (2008), em seu artigo sobre os lituanos no teatro amador paulista, registra a experiência da comunidade lituana quando o governo impôs o fechamento das escolas que alfabetizavam em lituano e a mudança do nome de suas associações.

O Centro Republicano Espanhol, por exemplo, sofreu perseguições durante o Estado Novo. Souza registra a repressão aos membros desta entidade nas cidades de Santos e Sorocaba.

Observamos, diz a autora, que o argumento policial utilizado para justificar o fechamento dos centros republicanos foi o de que eles seriam um reduto de estrangeiros que, em suas «atividades subversivas», ameaçavam a ordem e a segurança nacional (2001:65).

Em São Paulo, a atividade do Centro Republicano espanhol foi intensa no que diz respeito à apresentação de peças teatrais de grupos amadores. Temos registro de que tais atividades foram pelo menos até 1945. Depois dessa data a entidade mais ativa, no que diz respeito ao teatro amador, passa a ser o Centro Galego.

Apesar das diferenças e divergências políticas, a ligação que se manteve durante um longo período entre as comunidades de imigrantes é um traço da identidade cultural de São Paulo. O cosmopolitismo delas diz respeito à predisposição de encontrar um parente, um amigo, a família desse lado do Atlântico. O multiculturalismo que aqui se consolidou foi forjado no cotidiano. Não vem de cima para baixo, como medida civilizadora. Entre as comunidades que aqui foram se tornando híbridas, havia e há preconceitos, mas não há segregação. Havia e há contradições e tensões, faz parte do jogo das diferenças. No Brasil, o nosso grande mal é a segregação advinda da concentração de renda e da diferenciação por classe ou estrato social.

Foi esse estímulo que nos levou aos arquivos espanhóis do período da censura franquista, e ali encontrar alguns dos dramaturgos espanhóis, encenados em São Paulo, pelos grupos amadores.

¹⁷ Emílio Cano, hoje professor de espanhol da Casa de Espanha, em entrevista concedida a autora e a bolsista Flavia Yacubian, na sede da associação, em 2006.

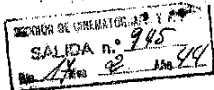
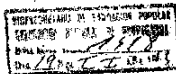
- breve exposição do argumento: (o censor faz um resumo da opereta); - tese: (para a qual o censor escreve: «*La obra es un absurdo y solo pretende agradar, por medio de casos, bailables, conjuntos, etc.*»);
- valor puramente literário: (escreve o censor: «*Nulo.(...)*»);
- matriz político; –matriz religioso: (para ambos, o censor escreve: «*Carece. Frivolidad completa.*»);
- juízo geral que merece do censor como peça teatral; este parecer se emitira prescindindo de qualquer reparo na índole da tese: (ao que escreve o censor: «*Antes he dicho que él único mérito es la soltura con que se mueve el andamiaje escénico de los cuadros revisteriles.*»);
- juízo que merece do censor a respeito da possibilidade de sua representação: (escreve o censor: «*Esta clase de obras debieran ser proscritas del teatro. No es interesante en la forma, pero el fondo es del todo amoral. En un pasaje pregona como ideal la frivolidad.*»);
- cortes nas páginas: (o censor remete para o verso, em que faz a indicação de cortes);
- correções páginas: (não há comentários do censor);
- (...) indique o censor se com algumas modificações se pode tornar representável: (não há comentários do censor);
- em que lugares da obra havia que se introduzir essas emendas e em que sentido?: (não há comentários do censor).

No verso do formulário, o censor faz longa anotação sob o título *Diligência*. Aí estão indicadas as páginas que sofrerão cortes. E são muitas, tanto do primeiro quanto do segundo atos. No entanto, a data que consta antes da assinatura do censor na última página do formulário é 14 de julho de 1943 e a data que consta do texto final das *Diligências* é 27 de julho de 1943. Na mesma página, há uma segunda *Diligência*, com outras indicações de cortes, acima da assinatura do censor a data de 17 de agosto. Parece-nos que entre o resultado da primeira diligência e o da segunda houve um processo de negociação. Pois, no formulário *Guía de Censura Teatral*, onde consta a assinatura do Chefe da Seção de Cinematografía e Teatro, os cortes indicados são os mesmos da primeira diligência e a data de expedição do certificado é de 7 de agosto de 1943. Do processo também constam duas cartas do autor José Ramos Martín. Uma é declaratória, datada de 2 de agosto de 1943, em que ele «Jura por Dios y su honor» que todo o vestuário da peça está ajustado à moralidade mais absoluta. A declaração do autor deve ter sido solicitada pelo órgão da censura, porque era obrigatório enviar juntamente com o original da peça o desenho de todos os figurinos, caso não fossem trajes do cotidiano. A segunda carta é dirigida ao delegado de propaganda e datada de 12 de agosto de 1943. Nela o autor escreve:

«Con esta fecha remito a Ud. las modificaciones introducidas em el libro de la opereta «¿Qué sabes tú!», de que soy autor, para sustituir las páginas tachadas por la censura teatral. Para mayor claridad se indica en las nuevas hojas las páginas del libro a que afecta la reforma, no haciéndolo por número de escenas, ya que en el ejemplar no está hecha la división. Dios guarde a Ud. Muchos años.»

Finalmente, na folha de rosto da versão modificada o libreto da opereta indica-se que a obra foi «Estrenada en el Teatro Principal de San Sebastián el 10 de septiembre de 1943».

IN.



C. y T.

Vista su instancia de fecha 11 del actual, hemos de comunicar a Vd. que no es posible acceder a lo que en la misma solicita, ya que según las recientes disposiciones dictadas por este Superior Organismo, y que oportunamente fueron publicadas en la prensa, no se podrá extender ninguna guía de censura ni duplicado de ésta a favor de revistas, operetas o comedias musicales, sino se acompañan, a la petición reglamentaria los figurines del vestuario por duplicado de un tamaño no inferior a 18 x 22 cms. el original en los colores de las telas, diseño de los decorados, relación de los componentes de la compañía con expresión de los nombres, apellidos y nacionalidad de los mismos y ruta que piensa seguirse en la representación de la obra.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista.

Madrid, 16 de febrero de 1.944

EL SECRETARIO NACIONAL DE PROPAGANDA

(Oficio do Secretario Nacional de Propaganda ao autor José Ramos Martín, 1944, reclamando a falta dos croquis de figurinos)

Em 11 de fevereiro de 1944, o autor José Ramos Martín, escreve novamente solicitando aprovação para encenação, e indica as pequenas alterações que fez no texto da opereta indicando as páginas da reforma. Ao que o Secretario Nacional de Propaganda responde, negando autorização sem que o autor encaminhe aos órgãos da censura o desenho dos figurinos dos personagens, conforme recomenda a «petición reglamentaria». Um mês depois, em 10 de março de 1944, o autor novamente escreve ao Secretario Nacional de Propaganda, encaminhando os desenhos solicitados. Em 12 de abril de 1944, o Delegado Provincial de Educação Popular, Augustín de Lucas, depois de ter assistido ao ensaio geral da opereta, faz expedição de seu parecer, liberando-a. Depois desse processo, a opereta aparece novamente com solicitações aprovadas em outubro de 1944, janeiro de 1945, março de 1945; fevereiro de 1949; todas as solicitações foram acompanhadas do roteiro das cidades onde seria encenada.

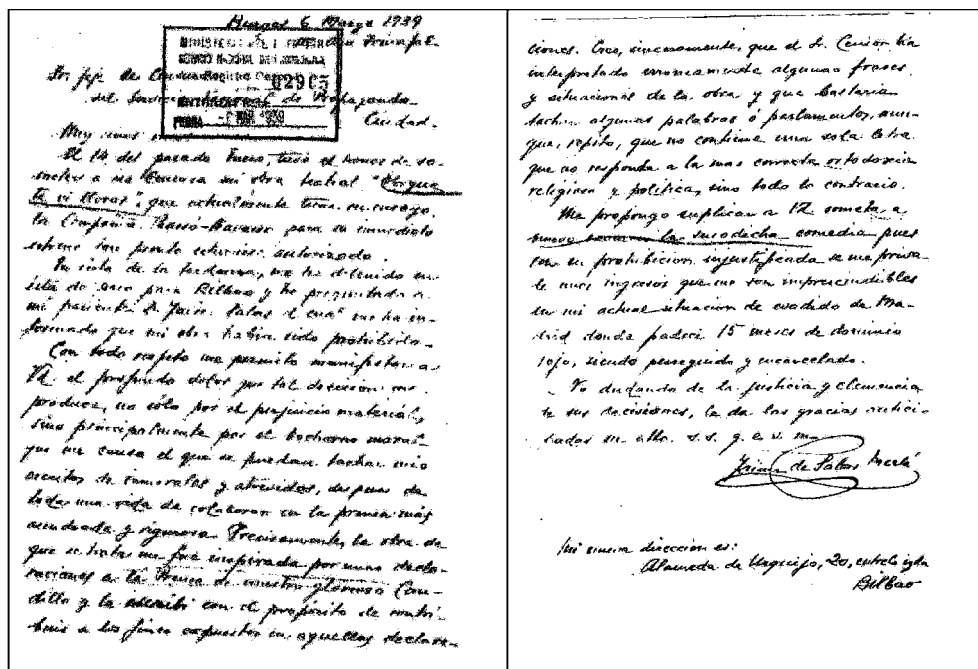


Um dos desenhos da coleção de figurinos da peça *Que sabes tú!*, requisito obrigatório para liberação da censura espanhola.

Novas alterações foram propostas, pelo autor, para o texto de *¡Qué sabes tú!* em junho de 1954. Anexa à solicitação acompanha nova versão da peça. Nesta oportunidade, a opereta foi autorizada a apresentar-se, bem como a ser transmitida pelo rádio. A opereta continuou sua carreira até 1955, período em que se apresentou por diversas cidades da Espanha.

Outro processo interessante é o da comédia dramática «Porque te ví llorar», de Jaime de Salas Merle. O autor solicita liberação da censura em 14 de janeiro de 1939, esclarecendo que a obra é subscrita com seu pseudônimo Rodrigo Rey, e explica que assim o faz porque tem parentes na zona vermelha e não pode dar publicidade a seu nome. Em 21 de janeiro, apresenta outro formulário, com a mesma solicitação, rogando pela urgência da deliberação da censura. Em 24 de janeiro, o autor volta-se ao chefe do departamento de Censura do Serviço Nacional de Propaganda para cumprir todos os tramites da requisição, visto que havia deixado escapar algum. No dia 2 de fevereiro, o chefe da Censura expede o certificado com a proibição da peça. Em tom inconformado, o autor escreve uma carta, em 6 de março,

ao Chefe da Censura, na qual elegantemente salienta que ficou sabendo da proibição por um parente D. Javier Salas. Depois da carta, que vale ser reproduzida aqui, o Secretario Nacional, pelo Departamento de Teatro y Música expede a aprovação da peça em um documento, em papel sem timbre, sem assinatura, sem carimbo, enfim sem qualquer identificação oficial.



Carta de Jaime de Salas Merle ao Chefe da Censura, solicitando revisão de proibição e declarando-se a favor de Franco.

A carta de Jaime de Salas Merle tem o seguinte teor:

El 14 del pasado enero, tuve el honor de someter a esa Censura mi obra teatral «Porque te vi llorar», que actualmente tuve en ensayo la Compañía Basco-Navarro para su inmediato estreno tan pronto estuviere autorizada.

En vista de la tardanza, me he detenido en esta de paso para Bilbao y he preguntado a un pariente D. Javier Salas, el cual me ha informado que mi obra había sido prohibida.

Con todo respecto me permito manifestar a Ud. el profundo dolor que tal decisión me produce, no sólo por el perjuicio material, sino principalmente por el bochorno moral que me causa el que se puedan tachar mis escritos de inmorales y atrevidos, después de toda mi vida de colaborar en la prensa más acendrada y rigurosa. Precisamente, la obra de que se trata me fue inspirada por unas declaraciones a la Prensa de nuestro glorioso Caudillo y la escribí con el propósito de contribuir a los fines expuestos en aquellas declaraciones. Creo, sinceramente, que el sr. Censor ha interpretado erróneamente algunas frases y situaciones de la obra y que bastaría

tachar algunas palabras ó parlamentos, aunque, repito, que no contiene una sola letra que no responda a la mas correcta ortodoxia religiosa y política, sino todo lo contrario.

Me propongo suplicar a Ud. Someta a nuevo examen la (..) dicha comedia pues con su prohibición injustificada se me priva de unos ingresos que me son imprescindibles en mi actual situación de evadido de Madrid donde padecí 15 meses de dominio rojo, siendo perseguido y encarcelado.

No dudando de la justicia y clemencia de sus decisiones, le da las gracias anticipadas su....

Jaime de Salas Merle

Os processos intrincados por que passaram tanto a peça *Que sabes tu!* quanto *Por que te ví llorar*, mesmo ambas tratando de temas afeitos ao Regime Franquista, só podem ser explicados pela draconiana censura que se estabeleceu na Espanha a partir de 1939. Berta Muñoz Cáliz ao contextualizar sua pesquisa sobre o teatro crítico espanhol durante o franquismo afirma:

Puesto que este trabajo se centra en autores contrarios al régimen de Franco, el período temporal en el que se inicia el estudio de sus respectivos expedientes arranca desde el final de la II Guerra Mundial, etapa en que por primera vez aparece un teatro de oposición en el interior del país, y se prolonga hasta la desaparición de la censura en la Transición. (2005:22)

Ou seja, a autora nos esclarece que o aparecimento de um teatro de oposição ao franquismo só tomará corpo depois da II Guerra Mundial, momento em que o denominado teatro crítico ganhará maior expressão. Vimos a influência das idéias franquistas e de seus opositores nas entidades das comunidades de imigrantes espanhóis no Brasil. Aqui com a presença do Estado Novo, os autores críticos também só ganham expressão no pós-guerra, fase de redemocratização do Brasil e de adaptação na Espanha, conforme denominam os estudiosos do franquismo.

Sobre a periodização do regime franquista (1939-1975), para efeito de melhor compreensão e contextualização das obras teatrais e da censura que sofreram, Muñoz-Caliz propõe a nomenclatura estabelecida pelo professor Angel Berenguer: 1) Autarquia (1939-1950); 2) Adaptação (1945-1962); 3) Desenvolvimento (1959-1973); 4) Decadência (1966-1975); 5) e Transição (1975-1982).

Obedecendo a essa periodização, vemos que as peças *¡Qué sabes tú!* e *Por que te ví llorar* são produções que ascendem nos dois períodos iniciais, nos quais o perfil da ditadura franquista pode ser adjetivada como nacional-sindicalista ou de nacional-catolicismo, burocrática e semifascista (Muñoz Cáliz, 2005:23).

Ainda sobre o problema da periodização, é preciso entendê-la no contexto mais geral do equilíbrio que o regime pretende em relação às forças políticas e econômicas externas, bem como à situação econômica interna. As dissensões entre os grupos políticos que dão sustentação ao regime também precisam ser levadas em conta. Como no Estado Novo ou na Ditadura Militar no Brasil, a Espanha também recebeu apoio e sofreu baixas em suas bases. Falangistas e católicos tiveram presença marcante durante boa parte do regime, alternando-se nos órgãos de censura, principalmente, nos períodos iniciais.

É esclarecedora a contribuição de Muñoz-Cáliz sobre essa questão:

En lo que se refiere al predominio de unas u otras ‘familia’ ideológicas en la historia del franquismo y su influencia en la evolución de la censura, muy a grandes rasgos, se puede hablar de una primera etapa muy próxima al fascismo, iniciada durante la guerra civil y que culmina hacia 1941, en que la censura es competencia del grupo falangista liderado por Serrano Suñer; ese año, con el trasvase de la responsabilidad de los servicios de Prensa y Propaganda a Gabriel Arias-Salgado (primero como vicesecretario de Educación Popular y desde 1951 como Ministro de Información y Turismo), se iniciara un extenso período en el que se refuerza el discurso nacional-católico y en el que, lejos de desaparecer, se consolida el modelo informativo autoritario; con un intervalo entre 1945 y 1951 (años en que la censura depende del Ministerio de Educación Nacional) en el que se habrían producido tímidos intentos de «apertura». A la larga etapa de predominio del nacional-catolicismo le habría seguido el «aperturismo» de Manuel Fraga Iribarne (1962-1969) y, finalmente, esta pretendida «liberalización» habría sufrido un nuevo retroceso a partir de la llegada de Alfredo Sánchez Bella al Ministerio de Información, el cual formó parte del «gobierno monocolor» encabezado por Luís Carrera Blanco, y un nuevo avance a partir de 1974, durante la etapa en que Pío Cabanillas es Ministro de Información» (2006: XXXVI).

No Brasil, tal periodização pode ser lembrada, no caso do Regime Militar (1964-1984), a partir dos Atos Institucionais, depois com a política de Abertura gradual e segura, e a transição civil com eleição indireta. No caso dos Governos de Getúlio Vargas as distinções são bem claras. Há o período da Junta, pós Revolução de 1930, a Constituição de 1934 e a eleição delegada de Getúlio Vargas. O golpe de 1937 com a institucionalização do autoritarismo do Estado Novo, inicialmente com proximidade ao fascismo, depois, com a II Guerra e a aproximação com os Aliados, dá-se uma certa abertura até o momento em que Getúlio é destituído e a Constituinte de 1946 ensaia a democratização. As sucessivas crises políticas e as tentativas de refrear a democratização do país concorrem durante o período até a eleição direta de Getúlio Vargas à Presidência da República. As sucessivas crises e disputas políticas entre o trabalhismo e os udenistas são fartamente conhecidas e desembocaram na morte de Getúlio.

É preciso destacar, mesmo pontualmente, que os períodos ditatoriais de Espanha e Brasil, assim como em outros países da América Latina, e mesmo o salazarismo em Portugal, não podem ser plenamente compreendidos fora do jogo de forças do capital monopolista internacional, da divisão internacional de riquezas e de recursos naturais.

Como vimos anteriormente, as comunidades espanholas no Brasil, principalmente, em São Paulo, de certa forma também se alinham ou a favor ou contra Franco, e nesta perspectiva traçam as políticas culturais de suas associações. Na Espanha, vimos como a censura tratou e mesmo como os autores trataram o governo franquista e a interdição por meio dos processos censores das duas peças anteriormente citadas. Observemos o percurso das peças de dois autores espanhóis na censura no Brasil e na Espanha.

Un soñador para um pueblo, de Antonio Buero Vallejo, encenada em São Paulo, em 30 de outubro de 1965, por grupo amador que se fez representar junto ao órgão da Censura pelo Centro Galego. No certificado de censura 5751, expedido pela Secretaria de Segurança Pública, Divisão de Diversões Públicas, nada consta além do dito protocolo: «foi julgada apta a ser representada em público, no território do Estado de São Paulo». O certificado de censura categoriza a peça como comédia, muito embora no original trate-se de um drama histórico. No Arquivo Miroel Silveira o processo contém o resumo da peça em português e uma cópia do original em espanhol.



Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2008

Na Espanha, Antonio Buero Vallejo teve sua peça autorizada para maiores de 16 anos, com cortes nas páginas 30 e 32 do primeiro ato e uma correção na página 30 também do primeiro ato. Segundo a pesquisa de Muñoz-Cáliz, a autorização para que se apresente este drama histórico, mesmo com os cortes realizados, suscitou grande polêmica por meio da imprensa e entre os censores. Visto que a temática da peça discutia, a partir da alegoria do Regime de Carlos III, a influência das idéias Iluministas na Espanha, ou melhor, a falta de presença no ideário espanhol de tais idéias e valores. Ressalta Muñoz-Cáliz:

En efecto, la visión de la historia de España materializada en esta obra se alejaba de la historiografía oficial, que, tal como señala Iglesias Feijoo, tendía a presentar la Ilustración como un período «decadente, extranjerizante e impío» (2005: 85).

Depois da aprovação de *Un soñador para um pueblo*, o gênero drama histórico mereceu maior atenção dos censores espanhóis. Também cabe aqui um comentário do porquê, no Brasil, o texto espanhol, foi adaptado como comédia. Talvez o tom da sátira e paródia pudessem bem adequar a alegoria do regime de Carlos III ao Regime Militar que acabava de se instalar. Não temos documentos sobre a encenação realizada em São Paulo para sairmos do campo da hipótese. O teatro é uma arte que se completa na interação do palco com o público, e os processos da censura não foram *racionais* ao ponto de também documentar a encenação.

O drama *La camisa*, de Lauro Olmo, foi apresentado à censura em São Paulo em 1963, também em nome do Centro Galego. O censor Carlos Caldas Graieb classificou a peça imprópria para menores de 14 anos. A peça foi representada em espanhol.



(Certificado de Censura de *La Camisa*, drama de Lauro Olmo, 1963.)

Na Espanha, submetida à censura em 29 de maio de 1961, teve parecer dos censores Adolfo Carril e R.P. Andrés Avelino Esteban Romero, cuja resolução proibiu a peça de encenação. Esta peça teve uma longa carreira nos processos da censura espanhola. Em 22 de junho do mesmo ano, Josefina Sánchez Pedreño, diretora do Grupo Dido, entrou com recurso da decisão censora. Ao que se respondeu com um longo silêncio, ignorando a solicitação. A diretora do Grupo Dido retoma o recurso em janeiro de 1962, para apresentar o espetáculo no Teatro Goya de Madrid, encaminhado diretamente ao Diretor Geral do órgão de censura, ao que obteve a aprovação para que a peça fosse apresentada em seção de Teatro de Câmara. Fato que ocorreu, segundo os registros da censura, em 24 de janeiro de 1962, no Teatro de Câmara Dido. Em março de 1962, outra petição foi apresentada para a mesma peça pela Companhia de Conrado Blanco, ao que a censura respondeu com a liberação apenas para maiores de 18 anos e com cortes em seis páginas. Em 1965, uma emissora solicitou liberação para transmitir por meio de radiodifusão a peça *La camisa*. A petição foi contestada pela Junta de Censura Teatral que a encaminhou para a Direção Geral de Radiodifusão e Televisão Espanhola, cujo Diretor Geral, proibiu a radiodifusão.

La Camisa ficou conhecida nos anos seguintes como a peça mais censurada do autor. Muñoz Cáliz comenta a interdição:

Quando en 1996 esta obra se repuso con carácter de homenaje a Lauro Olmo, en el programa de mano de la representación se podía leer: «La obra más prohibida y galardonada del teatro español». La censura sufrida por la obra quedaba ahora equiparada a sus premios y servía, en este caso, como engañoso reclamo publicitario (2005: 204).

A arte de Lauro Olmo, Muñoz Seca, Félix Basterra, Vital Aza, Felipe

Sassone, Carlos Arniches, Victor Ruiz Iriarte, Federico Garcia Lorca, Lauro Olmo, Antonio Buero Vallejo e tantos outros atravessou o Atlântico na bagagem dos que vieram a São Paulo para construir uma nova vida. Foram encenadas na cidade por grupos amadores em associações comunitárias, desportivas, culturais, políticas com fins de provocar o encontro e estabelecer o diálogo para fortalecer os laços sociabilidade. Muito mais do que arte, essas peças passaram a fazer parte da cultura popular à medida que foram apropriadas por esses grupos e associações para fazerem-se expressões de suas vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A censura não perdoou nem mesmo a mais singela das intenções: fazer teatro para reunir a comunidade. Aliás, essa intenção é de fato a mais censurada: o teatro que provoca o encontro da comunidade. Debruçar-se sobre os dados da censura imposta ao teatro popular feito em São Paulo, a partir de textos espanhóis, portugueses e italianos, principalmente no período que recobre de 1927 a 1970, para tentar reconstruir os passos dos textos teatrais, dos grupos encenadores e da política da censura de Estado é o objetivo que move a pesquisa.

No caso espanhol, são mais de 50 textos e autores encenados por grupos amadores em São Paulo no período já mencionado. Fizemos o cruzamento das atitudes da censura no Brasil e na Espanha. Os documentos do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA-USP e do Arquivo de la Administración Civil de España permitem o cruzamento de dados a partir

dos quais verificam-se, sobretudo, as semelhanças de procedimentos burocráticos bem como a doutrina moral que regula as interdições, os cortes, as restrições.

A tese de fundo que orienta o cruzamento dos dados dos diferentes países¹⁸ é de que a censura constituiu um sistema com racionalidade administrativa e certa semelhança de doutrina entre os países que, durante a II Guerra, ficaram sob administração de governos fascistas e autoritários e de alguma maneira nutriam relações políticas e culturais anteriores, caso de Brasil, Portugal, Itália e Espanha.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Ana Elizabeth Santos (2006), «Qualificação e Trabalho no Capitalismo». *Educação e Contemporaneidade*, Revista da FAEBA, Salvador, v. 15 n. 26, p. 45-56, jul./dez..
- AMARAL, Maria Adelaide (1994), *Dercy de cabo a rabo*, São Paulo: Globo.
- ARCHIVO DE LA ADMINISTRACIÓN CIVIL. Ministerio de Cultura, España.
- ARQUIVO EDGAR LEUENROTH. IFCH/UNICAMP, ACERVO DO IDORT.
- ARQUIVO MIROEL SILVEIRA DA BIBLIOTECA DA ECA-USP.
- COSTA, Maria Cristina (2006), *Censura em cena. Teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial.
- ERICKSON, Keneth Paul (1979), *Sindicalismo no processo político no Brasil*, São Paulo: Brasiliense.
- FAORO, Raymundo, (1998), *Os donos do poder*, Formação do patronato político brasileiro. 13.ed. São Paulo: Globo.
- FAUSTO, Boris (2004), *História do Brasil*. São Paulo: Edusp.
- FIGARO, Roseli., et. al. (2008), *Na cena paulista, o teatro amador. Um circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo (1927-1945)*, São Paulo: Ícone/Fapesp.
- FOUCAULT, Michel (2004), *Microfísica do poder*. 19.ed. São Paulo: Graal.
- Instituto De Organização Racional Do Trabalho – www.idort.com.br
- MAGALDI, Sábato (2001), *Panorama do teatro brasileiro*, 5ed. São Paulo: Global.
- e VARGAS, Maria Thereza, (2000), *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac.
- MATTOS, C. VIVAS, P, apud. YACUBIAN, F, *A memória do cotidiano de São Paulo através do teatro*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. <http://www.adevento.com.br/INTERCOM/2007/resumos/R0628-1.pdf> (visitado em 17/03/2008)
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2006) *Expedientes de la censura teatral franquista*. Vol. I e II. Madrid: Fundación Universitaria de España.
- SALERNO, Bruno Rodrigues (2008), «Sociabilidade, multiculturalismo e a produção da comunidade lituana», en R. Figaro (coord.), *Na cena paulista, o teatro amador. Circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*, São Paulo: Fapesp/Ícone.
- SOUZA, Imara Izepe de (2001), *República espanhola: um modelo a ser evitado*, Coleção Inventário do DEOPS. Módulo IV – Espanhóis. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial.
- SOUZA, Mauricio (2005), *O Brasil do Pe. José Mauricio: um panorama do vice-reinado*. <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/souza.pdf> (visita em 19/03/2008)

¹⁸ Já iniciamos a pesquisa no Archivo del Estado em Roma, e a pesquisa em Portugal foi realizada pela Professora Dra. Maria Cristina Costa.

APÊNDICE

A seguir, dá-se a conhecimento das peças, autores, tipo de censura, ano e entidade associativa que originaram solicitações de liberação da censura e que estão no Arquivo Miroel Silveira e também no Archivo de la Adminsitraci6n Civil de Espa1a.

**AUTORES ESPANHÓIS DE PEÇAS¹⁹ ENCENADAS EM SÃO PAULO POR GRUPOS
DE TEATRO AMADOR EM ASSOCIAÇÕES DE IMIGRANTES ESPANHÓIS E EM
OUTRAS ENTIDADES.**

1927	O cura d'aldeia	Enrique Perez Escrich	drama	Sem restrições	Grupo Dramático Juventude e Arte
1928	Las dos tojas de la casa	Antonio Corzo Bezerra	comédia	Sem restrições	Grupo Dramático Cervantes
	Del brazo y por la calle	Armando Mook	comédia	Sem restrições	Grupo Dramático Cervantes
1932	Los Semidioses	Federico Olivier	tragicomédia	Sem restrições	Federação espanhola
	Los hombres	D.Armando de Oliveira	inquete cômico	Sem restrições	Grupo Dramático Cervantes
1933	Doña Maria de Castilha	Don Marcelino Domingo	drama	Sem restrições	Centro Republicano Espanhol
	El contrabando	Sebastião Alonso Gómez e Pedro Muñoz Seca	não sabe	Sem restrições	Federação Espanhola
	Ola que avanza	Pompeyo Paghino e Félix B. Basteria	boceto dramático	Sem restrições	Federação Espanhola
1935	A honra dos homens	Jacinto Benavente	comédia	Sem restrições	Grémio Dramático Hispano Americano
	O Autor do crime	Vital Aza	drama	Com restrições	Grémio Dramático Hispano Americano
	Chateau Margaux	José Jackson Veyan	joguete	Sem restrições	Federação Espanhola
	El cuarto acto del Tenorio	Pio N Gilañin	comédia	Sem restrições	Federação Espanhola
	Il polichinela	Henrique Lopez Marin	comédia	Sem restrições	Federação Espanhola
	La pasionaria	Leopoldo Cano y Masas	drama	Sem restrições	Federação Espanhola
1936	Roubo en despoblado	Miguel Ramos Carrión e Vital Aza	comédia	Sem restrições	Grémio Hispano-Americano
	La maja de Goya	Francisco Villaespesa	drama	Sem restrições	Federação Espanhola
	La leona de Castilla	Francisco Villaespesa	drama histórico	Sem restrições	Grupo Lírico Dramático da Federação Espanhola
1939	El Zarpazo de la fiera	José Maria Aracil e Eduardo Palacio Valdez	drama	Sem restrições	Federação Espanhola
	El processo Ferrer	Eduardo Borrás	drama histórico	Vetada	Grémio Dramático Hispano-Americano
	Walkiria	Pasqual Sanchez Bort	comédia	Sem restrições	Centro Republicano Espanhol
1942	A órfã de Goiás	Napoleão Goulart	drama	Sem restrições	Grémio Dramático Hispano Americano

	Cala a boca, Etelvina	Armando Gonzaga	comédia		Com restrições	Grémio Dramático Hispano Americano
	La garr de la fiera	O. Adlagesoj	drama		Sem restrições	Centro Republicano Espanhol
	El padre Piñilo	Carlos Arniches	comédia		Com cortes	Sem Local
	Lo que no se olvida	Guilherme Serrano	cinedrama		Com cortes	Sem local
	Tierra barra	Angel Guinera			Sem restrições	Teatro Recreio da Lapa e Circo-teatro
	Morena Clara	Guintero e Guillen	drama		Sem restrições	Cine Glória – rua do Gazometro, 235
	Buena Gente	Santiago Rusiñol	drama		Sem restrições	Centro Republicano Espanhol
	A prima Fija	Pedro Muñoz Seca	comédia		Sem restrições	Grémio Dramático Hispano-Americano
	O maluco da avenida	Carlos Arniches	comédia		Com restrições	Externato São João
	Amanhã serão homens	Darthés	comédia		Sem restrições	Centro Republicano Espanhol
	João José	D. Joaquim Dicenta	drama		Sem restrições	Sociedade de Amadores Dramáticos Estrela da Manhã
	Jugar com fuego	Isidro Álvarez Alonso	comédia		Sem restrições	Curso de Espanhol da Câmara de Comércio Argentina de São Paulo
	Mentiras de enamorados	Isidro Álvarez Alonso	comédia		Sem restrições	Curso de Espanhol da Câmara de Comércio Argentina de São Paulo
	Gitana y Mare	José Díaz	lírica coreográfica		Sem restrições	de Comércio Argentina de São Paulo
	Amor y sacrificio	Juan Santesteban	drama		4/3/47-proibida 9/3/47- sem restrições	Espanha Futebol Clube
	A Madrid	Pedro Catallo			Censurada	Sem local
	La bien paga	José Díaz	drama		Sem restrições	Centro de Cultura Social
	A morte foge de mim	Carlos Arniches	comédia		Sem restrições	Espanha Futebol Clube
	Robo em despojado	Miguel Ramos Carrión e Vital Aza	comédia		Sem restrições	Grémio Dramático R E Carlos Gomes
	Não matará	Felipe Sassone	drama		P/ maiores 18 anos	Grémio Dramático Hispano Americano
	Morena Clara	Quintero Guillén	drama		Sem restrições	Centro Galego
	Farsa e justiça do senhor carregador	Alejandro Casona	comédia		Com restrições	Programa Voz da Espanha
	Nuestras chachas	Dora Sedano e Luiz Tejedor	comédia		P/ maiores 14 anos	Instituto Cultural Israelita Brasileiro
	Duena y Señora	Leandro Navarro e Adolfo Torrado	drama		Sem restrições	Centro de Cultura Social/Teatro Arthur de Azevedo
	La dama del Alba	Alejandro Casona	retábulo		Sem restrições	Centro Cultura Social/Teatro Arthur de Azevedo
	La casa de Quiros	Carlos Arniches	comédia		Sem restrições	Centro Galego
	Los demonios en el cuerpo	Miguel Echegaray	comédia		Sem restrições	Grupo artístico castellano

	La mujer del sereno	Miguel Ramos	comédia	Sem restrições	Grupo artístico castellano
1957	A sapateira prodigiosa	Federico García Lorca	comédia	Sem restrições	Serviço Social do Comércio Sesc
1958	Juego de niños	Victor Ruiz Iriarte	comédia	P/maiores 14 anos	Centro de Cultura Social – Rua Rubino de Oliveira, 85
1959	El hombre que yo maté	Mauricio Rostand	drama	Sem restrições	Centro de Cultura Social
1963	La camisa	Lauro Olmo	drama	P/maiores 14 anos	Centro Galego, Rua da Figueira, 257
	Dom Juan Tenorio	José Zorrilla	drama	P/maiores 14 anos	Teatro Arthur de Azevedo
1964	Los Claveles	Luiz F. de Sevilla e Anselmo C. Carreño	comédia	Sem restrições	Centro Galego
1965	Un soñador para un pueblo	Antonio Buero Vallejo	comédia	Sem restrições	Centro Galego

¹⁹ As datas na cabeça das tabelas referem-se à primeira solicitação de liberação aos órgãos da censura. Muitas das peças listadas foram encenadas outras vezes em outras datas. Por exemplo: *Walquiria*, de Pasqual Sanches Bort também foi encenada em 1944, no Grémio Dramático Hispano-Americano; *Morena Clara* de Quintero e Guillen foi liberada para o Cine Glória de 1953 a 1958; *Buena Gente* de Santiago Rusiñol foi aprovada para o Centro Republicano Espanhol de 1943 a 1948.